سيمياء العرض المسرحي (*)

د. أمبرتو إيكو (**)

في الرواية الثانية كان ابن رشد والفقيه فرج يتحدثان مع التاجر أبي القاسم الذي عاد لتوّه من زيارة لبلاد نائية[1]. وكان ابو القاسم يروي قصة غريبة عن شيء ما رآه في «سين كالان» (كانتون): دار خشبية فناؤها الكبير شرفات ومقاعد تكتظ بناس ينظرون إلى منصّة فوقها خمسة عشر أو عشرون شخصاً غطوا وجوههم بأقنعة مطلية، وقد امتطوا صهوات جياد. ولم يكن هنالك أي حصان، وكانوا يبارزون ولم يكن هنالك سيوف، وكانوا يموتون، ولكنهم لم يموتوا. لم يكونوا مجانين، أوضح أبو القاسم، ولكنهم كانوا «يمثلون» أو كانوا «يفرّجون» حكاية. لم يفهم ابن رشد قصده، فحاول أبو القاسم أن يشرح له الأمر: «تصور، قال، أن أحدهم يفرّج حكاية عوض أن يرويها». و«هل كانوا يتكلمون؟»، سأل الفقيه. «نعم»، أجاب أبو القاسم، فاستطرد، «مادام الأمر كذلك، فهم لا يحتاجون إلى أشخاص كثيرين. شخص واحد فقط يستطيع أن يروي أي شيء وإن كان معقداً». فوافقه ابن رشد. وفي نهاية الرواية قرر ابن رشد أن يفسر كلمتي «التراجيديا» و«الكوميديا» وينسبهما إلى المديح والهجاء[2].

لقد تطرق ابن رشد إلى تجربة المسرح[3] مرتين وباقتضاب واستخلص فحواها دون أن يفهمها. وهذا ما نعتبره خسارة ولا سيما أنه كان يمتلك عدة نظرية جاهزة لتحديدها. وفي المقابل كانت الحضارة الغربية

(*) ترجمة لمقال بعنوان «Semiotics of theatratical performance» صدر في مجلة Drama Review الامبركية عدد 73 للعام 1977 وهي مجلة فصلية تعنى بالعرض المسرحي نظرية وممارسة في أميركا والعالم، ويشرف على اصدارها المسرحي «ريتشارد شِشني» Richard schechnet صاحب تجربة «مسرح البيئة» environmental theatre المترجم.

(**) Umberto Eco من مواليد «الكسندريا» Alexandria (ايطاليا)، وأستاذ السيمياء في جامعة بولونيا Bologna (ايطاليا). ومن بين أعماله.

A theory of semiotics, Bloomington, Indiana University press 1976

في القرون الوسطى تمتلك التجربة الفعلية للعرض المسرحي ولكنها لم تكن تمتلك العدة النظرية الوافية للإحاطة بها.

ومن حسن حظنا اننا نملك اليوم الاثنتين معاً، ولكننا قد نتعامى عن الحقيقة أحياناً كما فعل ابن رشد. وللعمى ضروب: هنالك العمى بسبب انعدام الضوء، وهنالك العمى بسبب ازدياده. فابن رشد لم يعرف أي مسرح على الاطلاق. واما نحن فاننا نعرف مسارح كثيرة. ويكفي أن نلقي نظرة إلى جدول المراجع الخاص بسيمياء المسرح (جدول VS يحتوي على 80 مرجعاً) لنغرق في فيض الملاحظات الذكية والتحاليل البارعة للنصوص المسرحية الطليعية، ولكننا لن نقع على حد جوهري واحد.

يمكننا أن نعتبر السيمياء إما مقاربة نظرية موحدة لعدد كبير من أنساق التعبير والاتصال، وفي هذا المعنى تشكل حديثاً لسانياً ما ورائياً يتعامل مع أي من مواضيعها بواسطة مفاهيم متجانسة، وإما وضعاً لتلك الأنساق المختلفة يشدد على تمايزها وصفاتها البنيوية النوعية وخصائصها من اللغة اللفظية إلى الإيماءة، ومن الصور البصرية الى أوضاع الجسد، ومن الأصوات الموسيقية إلى الأزياء، تظهر «لغات» كثيرة تحكمها قواعد اتفاقية مختلفة وقوانين مختلفة، وتستطيع السيمياء أن تبحث في هذه الميادين جميعها، سواء على المستوى البسيط لوحداتها المتتالية (كالكلمات واللطخات اللونية ووسائط الاصوات والاشكال الهندسية والطوبولوجية)، أو على المستوى الأكثر تعقيداً للنصوص والأحاديث، أي البنيات السردية والصور الكلامية وغير ذلك.

ما هو اذن الموضوع الخاص بسيمياء المسرح، وما هو المستوى الذي تبدأ منه ما دام المسرح، من بين شتى الفنون، هو الفن الذي يستوعب التجربة الانسانية كاملة، وهو الموضوع الخاص الذي يسمح «للصوت والضوء»[6] بأن يأخذا مكانهما، ويسمح في الوقت نفسه بأن يعملا جنباً إلى جنب مع الأجساد البشرية والأشياء المصنعة والموسيقى والتعبير الأدبي (بما فيه الأدب والرسم والموسيقى والهندسة وغير ذلك)؟ «تاديوز كاوزان» Tadeusz Kawzan، أحد روّاد سيمياء المسرح المعاصرين (مؤلف « Littératureet spectacle». Mouton 1975)[4] أفرد ثلاثة عشر «نسق علامة» تعمل في العرض المسرحي[5]: الكلمات، تغيّر نغم الصوت، تعبير الوجه، الإيماءة، حركة الجسد، الماكياج، زي الرأس، الملابس، اللوازم، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية. ولكل نسق من هذه الأنساق منطقه الخاص بالاضافة الى أنساق أغفلها الجدول[7]. فقد نبه «كاوزان» مثله مثل الكثيرين إلى أن موضوع السيمياء المسرحية هو العرض أو الـ mise en scènce[8] لا النص الأدبي. ولكن مؤلفين آخرين اعتبروا النص «بنية عميقة»[9] للعرض وحاولوا ان يجدوا فيه بذور الإخراج. كذلك درس آخرون (من «سوريو» Souriau الى مدرسة غريماس Greimas) البنية الأولية للفعل الدرامي أو المواقف الدرامية[10]، بما في ذلك دمج البحث في المسرح والبحث في البنيات الروائية (كان أرسطو السباق لمثل هذه الأبحاث)[11]. وبإمكاننا ان نذكر باحثين كثيرين وطرق بحث مختلفة ولكننا سنخرج بانطباع مفاده ان سيمياء المسرح ليست سوى حاصل جمع حسابي للتحاليل السيميائية الخاصة باشكال الاتصال الأخرى.

ورغم ذلك فان النظرية الجديدة (أو القديمة) يتوجب عليها أولاً عزل موضوعها الخاص شرط أن تقوم بذلك بطريقة أفضل من ذي قبل. إن ما نتوخاه من نظرية ما هو أن نسترجع موضوعاً قديماً ونلقي عليه ضوءاً جديداً بشكل نتحقق معه أن هذا الموضوع يمكن فهمه فعلاً من هذه الزاوية فقط. هل

تستطيع السيمياء ان تحقق ذلك؟ لا أستطيع ان أؤكد ذلك بعد. فالسيمياء حقل دراسة حديث العهد، وبرغم أن عمرها ألفا عام فقد كان إنشاؤها مهمة عسيرة وحتى وقت قريب بدا أن كل شيء يدخل في أبوابها.

حاولت السيمياء بشكل رئيسي أن تنطلق مباشرة من الظاهرة الأكثر تعقيداً عوض ان تعيد اكتشاف المقومات الأساسية «للغة» ما، فمن بين شتى حقول الدراسة السيميائية، وحده الحقل الشقيق (أو الأم) أي اللسانية، برهن عن حكمة وحذر، فتحاشى في مراحله الأولى تحليل النصوص. بدأت اللسانية بدراسة الفونيم[12] والكلمات والجمل (حالياً، تحاول أن تبلور لسانية عبر الجمل أو نظرية النصوص). ولكننا اذا نظرنا، على سبيل المثال، إلى مختلف المحاولات في سيمياء الأدب والرسم والهندسة فإننا نقع على «حديث نعمة» من نوع معقد. ويبدو ان كثيرين من سيميائيي الأدب يخجلون من دراسة «صاحبة الرداء الأحمر»[13] بدل «الجنة المفقودة»[14]، ويبدو أن كثيرين من سيميائيي الفن البصري يشعرون أنهم علماء مبتدئون عندما يدرسون كيف يبصر الانسان المربع أو المثلث وهم بالتالي لا يقومون بذلك ويفضلون دراسة «سينوغرافية اللوحات»[15] وينصرفون الى التحاليل المتكلفة لرسوم «پوسان» Poussin و «رافايللو» Raphael وقد واجهت المشكلة ذاتها سيميائي العمارة الذين يصرون على أن قصور «پالاديو» Palladio[16] تعتبر فناً معمارياً وان المراحيض وجحور الكلاب ليست كذلك - مثل هؤلاء لا يريدون ان يفهموا أنه فيما اذا كان هناك «لغة» للعمارة، فإنها تظهر للوجود عندما يغرز الانسان الاول وتداً في الأرض ليحدد مكاناً ما (المكان حول الوتد ضد المكان البعيد عنه) أو عندما يضع البنّاء النيوليتي وتداً أفقياً فوق وتدين عموديين ليبني العنصر الأول لتلك العمارة التي نقدرها في «الستونهانج» Stonehenge[17] ونقدرها في الپارتينون Parthenon[18]. فالمسألة الأساسية في اللسانية هي أن نفهم الـ «لماذا» في «ماما» و«بابا» لا ماذا يعنيان (ليس بشكل مباشر في أي حال).

المسألة نفسها تنطبق على سيمياء العرض المسرحي. فلكي نحاول أن نجد صيغة لها يتوجب علينا أن نبدأ ايجاباً بموقف ساذج ونفترض أننا لا نعرف ماذا فعل «موليير»، ومن هو «صموئيل بيكيت» وماذا فعل «ستانسلافسكي» ليزود أحدهم بإمكانية الإحساس بكونه تفاحة، أو ماذا فعل «برشت» لتظهر التفاحة وكأنها عيّنة لنقد المجتمع الرأسمالي.

لنبدأ بمثل قدمه «شارلز پيرس» C.S.Peirce الأب المؤسس للسيمياء الأميركية (ولننس المسرح). فقد تساءل مرّة أي نوع من العلامات يمكن أن نحدد بها سكران يعرضه «جيش الخلاص» في ساحة عامة كي ينبه الناس إلى فائدة الاعتدال. ولكنه لم يجب حينها على هذا السؤال. وهذا ما سأحاول أن أفعله الآن. نحن اليوم في وضع أفضل مما كان عليه ابن رشد. فنحن وإن حاولنا ان نبدو في موقف ساذج فلا يسعنا أن نتخلص مما سبق ان عرفناه. لم نقرأ ارسطو وحسب بل قرأنا «فرنسيس فرغوسون» F.Ferguson وايتيان سوريو E.Souriau، وبيتر زوندي P.Szondi، و«أمبرتو إيكو» U.Eico وعرفنا «وودي آلن» W.Allen و«سوفوكليس» و«جيلبير وسولّيفان» و«الملك لير» و«أحب لوسي» و«بانتظار غودو» و«فيدرا» و«جريمة في الكاتدرائية» و«يهودي مالطة» و«أوه كالكوتا!». ولذلك نشك على الفور في أن يكون سرالعرض (المسرحي) كامناً في هذا الظهور المفاجيء للسكران.

ففي الوقت الذي يوضع فيه السكران فوق المنصة ويعرض أمام الجمهور يكون قد فقد طبيعته الأصلية كجسد «واقعي» بين أجساد واقعية. فهو لم يعد سوى

عالم موضوع بين عالم من المواضيع؛ لقد تحول إلى أداة سيميائية؛ انه الآن علامة، العلامة عند پيرس Peirce، شيء ما يقوم لأحدهم مقام شيء آخر لصلة ما أو لقدرة ـ أو حضور مادي يرجع الى شيء ما غائب. فإلى أي شيء يرجع صاحبنا السكران؟ انه يرجع الى رجل سكران. فهو لا يرجع إلى السكران الذي هو نفسه بل إلى سكران ما. فالسكران الحاضر ـ بقدر ما هو فرد من صنف ـ يرجع بنا إلى الصنف الذي هو فرد منه. إنه يقوم مقام الفئة التي ينتمي اليها. ومن حيث المبدأ لا فرق بين السكران كشخص وكلمة سكران.

ظاهرياً، يقوم هذا السكران مقام العبارة المساوقة له، «هنالك رجل سكران»، ولكن الاشياء ليست بسيطة الى هذا الحد. فالحضور المادي للجسد البشري وميزاته التي يحملها يمكن أن تقوم على السواء، إما مقام الجملة «هنالك رجل سكران في هذه الساحة بالذات وفي هذه اللحظة بالذات» واما مقام الجملة «في يوم من الأيام كان هنالك رجل سكران». ويمكن أن يعني كذلك «هنالك رجال سكارى كثيرون في هذا العالم». في الحقيقة، وبالنسبة الى المثل الذي قدمه «پيرس»، الخيار الثالث هو المقصود. ان تغير الحضور المادي في هذا المعنى أو ذاك مسألة تقوم على أساس الاتفاق، ويمكن أن يقيم هذا الاتفاق أي عرض مسرحي مهما كان متفنناً وبواسطة وسيلة سيميائية أخرى ـ في هذه الحال الوسيلة كلمات ـ لكنه عند هذا الحد يشرع السكران ـ العلامة على أي تفسير: فهو يقوم مقام جميع الرجال السكارى الموجودين في عالمنا الحقيقي وفي أي عالم ممكن الوجود. إنه تعبير مفتوح (أو حامل علامة) يرجع إلى نطاق مفتوح لمحتويات ممكنة الوجود.

وبرغم ذلك فان هنالك سبيلاً ما يكون معه هذا الحضور مغايراً لحضور الكلمة أو الرسم. ولا يكون معه قد أنشىء فعلياً (كما ينشىء أحدهم كلمة أو يرسم رسماً) ـ فقد جرى اختياره من بين الأجساد الموجودة وجرى عرضه أو إبانته[19]. إنه نتيجة نمط خاص لإنشاء العلامة. لقد سبق ان درس مناطقة القرون الوسطى الإبانة، وكذلك فعل ڤتكنشتين Wittgenstein ومنظرو المسرح المعاصرون (التشيكي «إيڤو أوزولوب» Ivo Osolobe، على سبيل المثال). فالإبانة واحدة من بين شتى طرق إخراج المعاني، تقوم على أساس نزع تحقق موضوع ما وجعله فرداً يقوم مقام صنف بكامله. ولكن الإبانة في الوقت نفسه هي الشاهد الأساسي على العرض.

يمكنك أن تسألني: «ماذا يمكن أن ارتدي لحفلة المساء؟»، فاذا أجبتك بإبانة ربطة عنقي تؤطرها سترتي، وقلت: «هكذا تقريباً»، أكون قد أخرجت المعنى بواسطة الإبانة (أو التعريف بالمثال. المترجم). فربطة عنقي لا تعني ربطة عنقي الحالية بل ربطة عنقك الممكنة الوجود (وقد تكون من قماشة أخرى ولون آخر)، فأنا أؤدي وأمثل أمامك ما ستكون عليه هذا المساء. أنا أملي عليك ما ستكون عليه هذا المساء. وبهذه الايماءة البسيطة أقوم بأداء شيء. ما هو المسرح على أفضل ما يكون، حتى وإن لم أقل شيئاً فأنا أقدم لك نموذجاً وأصدر أمراً أو أقترح اقتراحاً لأحدد لك صورة مثالية أو مشروعاً يمكنك أن تحققه. فأنا، بالفعل، لا أقوم بتصوير سلوك معين وحسب، بل أقوم باخراجه للعيان وأؤكد [رسالة] مهمة لتكون مرآة مستقبلك. فرسالتي هذه على حد قول «ياكوبسون» Jacobson هي في الوقت نفسه مرجعية وتأثيرية وأمرية وانفعالية، وهي كذلك (شرط أن أظهر معها بشكل أنيق) جمالية. عندما صوّرت لك ما سوف ترتديه (عبر ما أرتدي أنا الآن) كنت قد أضفت العبارة اللفظية «تقريباً». فالعرض الذي قدمته كان في الأصل بصرياً وسلوكياً ثم جاء مصاحباً

برسالة لفظية لسانية ماورائية ليؤسس معيار ملاءمة ما، هو «تقريباً» مدلول لعملية تجريد انطلقت من قماشة ربطة عنقي الخاصة ولونها وقياسها. كانت ولا ريب أداة هامة، فقد ساعدتك على انتزاع تحقق الموضوع الذي قام مقام شيء ما غيره. فقد أختزلت المقومات الملائمة لحامل العلامة الذي استخدمته لأدلك على «ربطة العنق»، وهذا ما أكسبها القابلية لتدل على جميع ربطات العنْق التي يمكن أن تخطر ببالك.

وهذا ما حصل مع صاحبنا السكران. ليس من الضروري أن يظهر على وجهه تعبير خاص، ولا أن يكون لعينيه لون خاص، ولا أن يكون له شاربان أو أن يكون ملتحياً، ولا أن يرتدي سترة أو قميصاً. ولكنه من الضروري (أو على الأقل) أن يكون أنفه أحمر أو بنفسجياً، وأن تنفرج عيناه عن بريق غامض؛ أن يكون شعر رأسه وشاربيه أو لحيته منفوشاً ومبللاً؛ ان تكون ثيابه المبللة بالوحل متهدلة بالية. إنني أفكر بشخصية متسكع الحانات الليلية النموذجي، ولكنني أفعل ذلك وأنا جاهز لأقوم بعمليات تجريد انطلاقاً من مقومات كثيرة شرط أن احتفظ ببعض الميزات الجوهرية وأؤكدها. الجدول الذي يتضمن هذه الميزات تضعه الكورة[20] الاجتماعية، وهي كناية عن اتفاق ابقونوغرافي[21]. ففي اللحظة المناسبة اختار ضابط جيش الخلاص السكران الأنسب، وقد استند في اختياره إلى معارف يجمع الناس عليها. وكان اختياره سيميائياً موجهاً. فقد كان يبحث عن الرجل الأنسب كما يبحث الواحد منها عن الكلمة الأنسب.

ورغم ذلك فهناك شيء ما يميز صاحبنا السكران عن الكلمة. الكلمة علامة، غير أنها لا تحجب علامتها الكيفية. نقبل اتفاقاً ان يتكلم أحدنا عن الواقع متوسلاً الكلمات، غير اننا لا نخلط بين الكلمات والأشياء (عدا حالات المرض العقلي).

عندما نتكلم نشعر ان هناك شيئاً ما لا نستطيع أن نقبض عليه يقوم مقام شيء ما نسلّم بأننا نستطيع لمسه (عدا حالات الكذب). ولكن ليس كل نسق علامة يخضع للقواعد نفسها مثله مثل غيره. في مثل نموذجنا البسيط للإخراج، السكران هو علامة، ولكنها علامة تدعي أنها ليست كذلك. يقوم السكران بلعبة مزدوجة: فمن أجل أن نقبل به كعلامة كان علينا أن نتعرف عليه كواقعة واقعية في الزمان والمكان، أي كجسد بشري. هنالك «عملية تدليل مربعة» في المسرح. بالنسبة الى الكلمات، يقوم موضوع لفظي مقام مواضيع أخرى تختلف عنه من حيث مادتها. في الإخراج نتعرف على الموضوع أولاً كموضوع واقعي ومن ثم نسلّم به كعلامة ليرجع إلى موضوع آخر (أو ضعف مواضيع) مادته المقومة له هي نفسها مادة الموضوع الذي يمثله.

اننا نشدد على هذه النقطة بالذات لأنها توضح مسألة سيميائية حاسمة، وهي الفرق بين ما يسمى بالعلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة. لا أحد يعترض على أن الكلمات والصور تعتبر علامات بقدر ما تنشأ عن قصد من قبل الكائنات الحية ولغرض تأمين الاتصال فيما بينها. ولكن الكثيرين من السيميائيين يتساءلون عما إذا كانت العوارض الطبية وأثر الحيوان أو الحركات الجسدية غير القصدية تعتبر علامات. لا شك أن أثر براثن القط على الأرض يدل على أن حيواناً (أي القط) مر من هناك. ولا شك أنه إذا ما ترنحت في مشيتي فذلك يدل على أنني شربت من الخمر أكثر مما ينبغي. ولكن هل يمكن اعتبار هذه الوقائع علامات؟ هل يوجد فرق بين الدلالة التي تتوسل أدوات مصطنعة وتعمل عن قصد ويضع الاتفاق قواعدها (كالكلمات وإشارات السير) والدلالة التي يستدل عليها من خلال وقائع طبيعية لا تعمل عن قصد كالعوارض وآثار الحيوان؟

ان مقاربة «بيرس» Peirce السيميائية لهذا الموضوع هي في رأينا الأصوب، وذلك لأنها تقترح مجموعة حدود موحدة بوسعها أن تعالج نوعي العلامة معاً. فكلاهما مثل على شيء يقوم مقام شيء ما غيره على أساس معرفة سابقة (أو اتفاق)، وفي هذا المعنى فاننا نؤيد «تشارلز موريس» Charles Morris عندما يقول:

إن «شيئاً ما يكون علامة بسبب أنه فسر كعلامة لشيء ما ومن قبل مفسِّر ما فقط؛ فما هو سيميائي إذن لا يعني بدراسة لون خاص من المواضيع، وإنما يعني بدراسة مواضيع اعتيادية بقدرها (بقدر ما وحسب) تشارك في العملية الدلالية».

لا شك أنه الحد الأكمل للعملية الدلالية الخاصة بالإخراج، ولا سيما أنه من الصعب ان نميز، في نطاق كهذا، العلامة المصطنعة من العلامة الطبيعية. ماذا يمكن أن نقول في إناء صيني فوق طاولة في مجموعة تصاميم؟ هل نعتبره موضوعاً طبيعياً؟ ام انه أداة مصطنعة؟ هل يمثل شيئاً ما غيره؟

صاحبنا السكران يمثل السكر. وقد تم اختيار أنفه الأحمر كواقعة طبيعية لا تعمل عن قصد ولكنها قابلة لأن تعمل عن قصد (قصد جيش الخلاص لا قصد السكران) لتمثل النتائج المدمرة للتطرف. ولكن ماذا نستطيع أن نقول في شأن أسنانه؟ لا يوجد اتفاق خاص يؤكد أن الرجل السكران يفقد قواطعه أو تسود أسنانه كمعدل وسطي؟ ولكن هذه الميزات قد تفعل فعلها إذا كان صاحبنا السكران يملكها. فبقدر ما يتحول الرجل الى علامة تكتسب الميزات التي لم تكن ملائمة لأغراض التمثيل من بين ميزاته أهمية تمثيلية بديلة. ففي اللحظة التي يقبل معها الجمهور باتفاق الإخراج، يصبح كل جزءٍ من العالم الذي تم تأطيره (أي تم وضعه فوق المنصة) ذا دلالة. لنفكر «بتحليل الاطار» النفسي والاجتماعي الذي اقترحه «إيرفن غوفمن» Erving Goffman في كتابه الأخير[22]. لقد تصور «غوفمن» موقفين يدور كلاهما حول مرآة وامرأة. الموقف الأول: المرآة في دار للتجميل فيها المرأة تتفحص نوعية إطار المرآة بدل ان تستخدمها لترتب تسريحة شعرها. هذا الموقف يعتبر شاذاً. الموقف الثاني: المرآة معروضة في محل لبيع الأثريات فيها المرأة تتأمل نفسها في المرآة بدل أن تتفحص نوعية إطارها. هذا الموقف يبدو شاذاً. الفارق في أسلوب التأطير غير معنى أفعال الشخصيات الداخلة في اللعبة. إطار السياق غير معنى إطار المرآة المنحوت - هذا يعني ان الإطار كموقف أكسب الإطار كموضوع عدة معانٍ سيميائية. رغم ذلك فالتأطير موجود في كلتا الحالتين، وهو كناية عن وضع فوق المنصة أو إخراج تمليه وتستدعيه سيمياء ملاءمة الموضوعات والأفعال معاً سواء كانت هذه الأفعال سلوكاً قصدياً أو لم تكن وسواء كانت الموضوعات مصطنعة أو لم تكن.

نؤكد رغم ذلك أننا جمعنا، وبشكل مؤقت، بين العلامة الطبيعية والعلامة التي لا تعمل عن قصد بطريقة غير سليمة. فعلنا ذلك عمداً لننبه إلى نوع من الخلط الذهني الذي يقع فيه كثيرون من السيميائيين باستمرار. فيتوجب علينا إذن ان نبطل هذا الالتباس.

فمن ناحية أولى يمكنني أن أنشيء واقعة طبيعية مزيفة كما يحصل عندما أتعمد ترك اثر مزيف كي أخدع أحدهم. ويمكنني أن أنشيء عارضاً مزيفاً فأرسم على وجهي بقعاً حمراء وأدعي أنني مصاب بالحصبة.

ومن ناحية ثانية يمكنني أن أنشيء عن غير قصد ما يفترض فيه عادة أن ينشأ عن قصد (الأمثلة النموذجية هي زلات اللسان في التحليل النفسي، أو الأخطاء الشائعة التي نرتكبها عندما نتكلم لغة أجنبية)، ويمكنني كذلك ان أنشيء عن قصد ما يعتقد أنه ينشأ

عادة عن غير قصد. المثل على ذلك عندما تكون طريقة تلفظ أحدهم بشكل يظهر أنه فرنسي يتكلم الانكليزية. ويكون معه اختياره الكلمات الانكليزية فعلاً قصدياً، وأما طريقة لفظها، وبرغم أهمية ذلك سيميائياً (فهي تعني «أنا فرنسي الأصل»)، فهي غير قصدية. ولكن ماذا نقول بشأن شخصية وهمية تتعمد تقليد «الافيظ» الفرنسي كي تـوهم بـ«انا فـرنسي الأصل»، وهي شخصية أميركية مئة بالمئة ـ وربما كانت شخصية عميل «C.I.A» يحاول أن يحصل على معلومات سياسية وهو يتحدث الى شيوعي فرنسي (وهو لا يعلم، على نحو بيّن، انه يستطيع أن يحصل على هذه المعلومات من جريدة «الأومانيتيه»[23])؟ ما الفرق بين ممثل يرسم الخطوط الحمر على كتفيه مدعياً أنه جُلِد بسوط، وممثل آخر (يفوق الأول حرفة ويغالي في اتباع مبادىء الواقعية) يجرح كتفيه فعلاً ليحصل على آثار دموية حقيقية؟

لا أستطيع أن أجيب بشكل واضح وقاطع على هذه الأسئلة. ولكنني أردت أن أوضح ان المسائل البسيطة للتخيل الدرامي ترتبط على نحو حاسم بالمسائل الأساسية للسيمياء العامة. اعتقد (وقد فقدت هذه النقطة في مكان آخر) أن الميكنزمات البسيطة للتفاعل البشري هي نفسها الميكنزمات الأولية للتخيل الدرامي. ولكنها ليست فكرة ذكية من أفكاري: فمن «غوفمن» إلى باتيسون G.Bateson ومن الأبحاث الجارية عن المنهجية الإثنية إلى تجارب جماعة «بالو آلتو» Palo Alto (لنفكر كذلك بنماذج السلوك في اللعب عند «ايريك برن» Eric Bern في كتابه: «Games People Play»)، هؤلاء كلهم نظروا إلى الحياة اليومية كمثل على العرض المسرحي. وهذا ما يفسر أخيراً لماذا توهم علم الجمال في أغلب الأحيان، ومعه النقد، بأن العروض المسرحية لم تكن سوى أمثلة من الحياة اليومية. ليس المسرح هو القادر على محاكاة الحياة، بل الحياة الاجتماعية هي التي كتب لها أن تكون عرضاً متواصلاً، وبسبب ذلك وجد الرابط بين المسرح والحياة.

سوف نقوم برسم جدول أولي يعتبر ثمانية أنماط ممكنة للتفاعل في إرسال وتلقي سلوك لا يعمل عن قصد كعلامات. سوف نضع في الجدول قصد المرسل تحت «م» («+» تعني أن السلوك قصدي، و«−» انه لم يكن كذلك). وسوف أضع رد فعل المرسل إليه سواء عمل عن قصد أو لم يعمل عن قصد تحت «م إ»، واضع القصد الذي ينسبه المرسل إليه إلى المرسل تحت «ق».

الجدول:

	م	م إ	ق
1	+	+	+
2	+	+	−
3	+	−	(+)
4	+	−	(−)
5	−	+	+
6	−	+	−
7	−	−	(+)
8	−	−	(−)

الحالة 1: يتقدم ممثل وهو يعرج مدعياً انه جريح. فيفهم المرسل إليه أنه يقوم بذلك ارادياً.

الحالة 2: أفتعل عرجة ليصدق المرسل إليه أنني أعرج، فيتلقى المرسل إليه هذه المعلومة شعورياً ويصدق ان سلوكي لم يكن عن قصد. وهذه تمثل الحالة النموذجية للتمويه Simulation.

الحالة 3و4: بأصابعي على المكتب تعبيراً عن توتر عصبي بغرض التخلص من ضيف ثقيل. فيتلقى المرسل إليه ذلك كمثير يكاد يشعر به مما يستفزه؛ فهو عاجز عن ان ينسب إلى سلوكي صنعة

القصد أو عكسها، رغم أنه سيتحقق فيها بعد (وقد لا يتحقق) مما فعلت وينسب إلى سلوكي صنعة القصد بشكل ما.

الحالة 5 و6: وهي كذلك حال المريض الذي يرسل زلة لسان غير قصدية خلال محادثة بينه وبين محلله النفسي الذي يفهم العلامة ويعرف انها لم ترسل عن قصد.

الحالة 7 و8: تختلفان عن الحالتين 3 و5 من حيث استراتيجية سوء الفهم.

يمكننا في الحقيقة أن نستخلص من هذا الجدول أساس الحبكات للكوميديا والتراجيديا في الغرب، من «ميناندر» Menander إلى «بيراندللو» Pirandello، أو من «تشارلي شابلن» إلى «أنطونيوني». ويمكن أن يكون الجدول أكثر تعقيداً وذلك بإضافة خانة رابعة، وهي خانة القصد الذي يرغب المرسِل أن ينسبه إليه المرسَل إليه ـ أقول لك «ق» بشكل تصدق معه أنني أكذب، ذلك أنني في الحقيقة عنيت «ك» فيما «ق» هي الحالة الصادقة. لنتذكر حكاية اليهودي التي أوردها «لاكان» Lacan: «لماذا تقول لي أنك ذاهب الى مدينة «كراكوف» بطريقة أصدق معها أنك ذاهب إلى مدينة «لنبرغ» فيما أنت ذاهب فعلاً إلى «كراكوف»، وعندما تقول لي ذلك بشكل صريح فإنك تحاول أن تخفيه»؟ ويمكن أن يحتوي الجدول الجديد على ست عشرة خانة. (مؤخراً، طبقت الطالبة الايطالية «باولا غوللي» Paula Gulli الجدول على عبارة «كورديليا»[24] المعروفة «لا شيء»، ودرست مختلف أشكال التلاعب بالتفسيرات وأشكال سوء الفهم التي حصلت بين «كورديليا» والملك «لير» وبين «كورديليا» و«فرانس» وبين «الملك لير» و«كنت» وهلم جراً. وفي مخطوطة «لپاولو ڤاليزيو» Paolo Valesio في البلاغة تعقد التحليل أكثر فأكثر وذلك بتفسيره لعبارة «كورديليا» «لا شيء» كوسيلة بلاغية لا تهدف إلى اقناع الملك «لير» بل إلى إعلام «فرانس» بنزعتها العقلية وحذاقتها البلاغية».

لنعد إلى حقل تجاربنا مع صاحبنا السكران (اعتقد أنه تعب واقفاً فوق المنصة كل هذا الوقت) ولنسترجع حضوره لنعيد إليه الاعتبار على ضوء الجدول أعلاه. ويمكننا أن نستجمع في حضوره البين هذا جميع المسائل التي ناقشتها «أوستن» Austin و«سيرل» Searl حول أفعال الكلام وجميع الاسئلة طرحها منطق اللغات الطبيعية أو منطق المعرفة والتصديق في ما يتعلق بجميع العبارات المماثلة لـ«أنا أصدق ما تصدق به أنت، أنا أؤكد ذلك وأنا أعلن ذلك وهلم جراً». ففي الحضور الحقيقي للسكران يكمن الشاهد على التضاد الجوهري الذي لازم تاريخ الفكر الغربي خلال ألفي عام. وهذا أمر معروف مثله مثل «أشكال الكذاب ـ عندما يؤكد أحدهم ان كل ما يقوله كاذب».

وفي المعنى نفسه يمكن أن ينطق السكران بشيء مثل «أحب الشراب» أو «لا تثق بالكحول»... حسناً، يجدر بنا الآن أن نواجه مجموع المسائل اللسانية والمنطقية التي تبحث في الفرق بين Lenonciation[25] و L'énoncé من هو المتكلم، Sujet qui Parle[26]؟ هذا الفرد السكران أم الصنف الذي يمثله؟ أم جيش الخلاص؟

مؤخراً أشار «لوي پريياتو» L.Prieto إلى أن الكلمات في المسرح (والسينما كذلك) ليست حاملات ـ علامة شفافة ترجع الى مرجعها (ومن خلاله ترجع إلى الأشياء)، بل هي حاملات ـ علامة ترجع إلى حاملات ـ علامة أخرى، أي أنها ترجع إلى صنف من حاملات ـ العلامة. إنها موضوعات لفظية اتخذت كموضوعات لتبين كذلك. فعبارة «أحب الشراب» لا تعني ان فاعل اللفظ يحب الشراب ـ بل تعني أنه في مكان ما هنالك من يحب الخمرة ويقول بذلك. ففي

المسرح كما في السينما هنالك انتماءات لفظية ترجع إلى إنشاءات لفظية يتكلم عليها الإخراج.

ومن المؤكد أن كل عرض درامي (في المسرح أو في السينما) يتألف من فعلي كلام. الأول يؤديه الممثل الذي يقوم بتأدية القول ـ «أنا أمثل». وفي هذا القول الضمني يقول الممثل الحقيقة إلى حين يعلن معه أنه ـ ابتداء من الآن ـ قد يكذب.

الثاني يمثله القول الكاذب لحظة تكون الشخصية نفسها فاعل القول وليس الممثل[27] من الناحية المنطقية. القولان لا يشفان عن مرجع. عندما أقول «قال بولس أن مريم سوف تأتي» أكون مسؤولاً عن صدق القضية «قال بولس ق» ولا أكون مسؤولاً عن صدق «ق». وهذا ما يحصل في العرض الدرامي: فبسبب فعل الانشاء الأول يفقد كل ما يحصل بعده شفافية المرجع. فمن خلال قرار المؤدي («أنا شخص آخر») ندخل إلى عالم العرض الممكن الوجود وعالم الكذب حيث نخول لأنفسنا أن نحتفل بتعليق عدم التصديق[28].

هنالك فرق بين نص روائي وعرض مسرحي. في الرواية يفترض ان يقول المؤلف الصدق عندما يتكلم كفاعل لفعل اللفظ، وندرك أن حديثه لا يشف عن مرجع عندما يقول ما قاله «جوليان سوريل»[29] أو «دافيد كوبرفيلد» فقط. ولكن ماذا نقول بشأن نص أدبي يقول فيه «توماس مان» T.Mann «أنا» و«أنا» هنا لا تعود إلى «توماس مان» نفسه بل تعود الى سيرينوس زيتبلوم[30] وهو يتكلم بلسان «أوديان ليفركون»[31]؟ عند هذا الحد تقترب الرواية من المسرح الى حد كبير. يبدأ المؤلف حديثه بقول إنشائي «أنا سيرينوس». (وكما تقدم بالنسبة إلى السكران، ليس من الضروري أن يتلبس صفات «سيرينوس» المميزة كلها. يكفي أن ينشيء بعض المقومات الملائمة، أي بعض الخواص الأسلوبية التي تسمح بأن تتضمن دلالتها الصفات النموذجية لألماني عصر النهضة الإنساني المثقف في زي البورجوازي المتوسط القديم».

وعندما نقول ذلك ـ بأن التخيل والتقرير الحياتي كليهما مثل على الإخراج من وجهة النظر المنهجية ـ يبقى أن نسأل «كيف تتكلم الشخصية التي تعمل كعنصر في الإخراج؟ هل تعني كلماتها معنى واحداً وحسب؟ هل تعني شيئاً واحداً فقط ولا تعني شيئاً سواه؟

عام 1938 اشار «بوغاتيريف» Bogatyrev، الباحث في الفولكلور السوفياتي، في دراسة أساسية عن العلامة في المسرح[32]، إلى أن العلامات في المسرح ليست علامات لموضوع ما، بل علامات لعلامة لموضوع ما. كان يقصد ان الموضوعات والمسالك والكلمات المستخدمة في المسرح، بالإضافة إلى دلالتها الحقيقية المباشرة، تملك قوة التضمّن. وعلى سبيل المثال فقد أشار «بوغاتيريف» إلى أن ممثلًا يقوم بدور الجائع يستطيع ان يأكل شيئاً من الخبز حقيقة ـ فالممثل يضمِّن دلالته فكرة الجوع، وأما الخبز المأكول فإنه يدل حقيقة على الخبز. وفي ظروف أخرى يمكن أن يدل الخبز المأكول على أن هذا الانسان الجائع يأكل طعاماً فقيراً فقط، وبذلك فإن كسرة الخبز لا تدل دلالة حقيقية على صنف جميع كسرات الخبز الممكنة الوجود وحسب، وإنما تدل كذلك تضميناً على فكرة الفقر.

وفي جميع الأحوال يقوم صاحبنا السكران بشيء ما بالإضافة إلى تضمن دلالته على السكر، فهو إذ يقوم بذلك، يكون قد حقق صورة بلاغية للكلام أي «مجازاً مرسلاً» Metonymy مادام يقوم مقام علة خرابه الجسدي؛ وهو كذلك يحقق تجريداً استعارياً ما دام، كفرد، يقوم مقام فئة بكاملها ـ إنه السكير الأمثل. بل هو (وفقاً لما جاء في مثل «بيرس» Peirce) يحقق التهكم Irony في التضاد antonymy، فهو

السكـران، ضحية التـطرف في شرب الخمـرة، يقـوم تهكماً مقام ضده؛ إنه يمجـد حسنات الاعتـدال. وهو يقول ضمنياً: «هذه حالي، ليتني لم أكن كـذلك، أمـا أنت فحذار أن تصبح مثـلي». أو على مستـوى آخر، «هـل تـرى كم أنـا جميـل؟ هـل تـرى أي صنف من النماذج البشرية أمثـل هاهنـا؟» ومن أجل أن نحصـل على التهكم لا بد من عملية تأطير مناسبـة. وفي مثل هذه الحال يمكن ان تطوقه رايات جيش الخلاص.

بعد معالجتنا للمستوى البـلاغي يتوجب علينـا ان نواجه المستـوى الأيديـولوجي. فصـاحبنا السكـران لم يعمـر حضوره طـويلاً. وكـذلك فهـو لم يعـد صـورة بـلاغية وحسب، لقـد غـدا تجـريـداً ايـديـولـوجيـاً: الاعتدال ضد التطرف والفضيلة ضد الإثم. من قـال أن شرب الخمرة عمـل سيء؟ ومن قـال ان عـرض السكـر يفرض ان يفسر كتنبيـه تهكمي وليس كدعـوة لحرية أشد تهتكاً؟ لا شك أنه السياق الاجتماعي. إن واقعة عرض السكران في ظل رايـات جيش الخلاص تفرض على الجمهور ان يستدعي نسق القيم جميعها.

ومـاذا كـان من الممكن أن يحصـل فيها لـو جـرى عرض السـكران في ظل راية الحركة الثورية؟ هل كان ليحتفظ بـدلالتـه عـلى «الاثم»، أم بـالأحـرى عـلى «مسؤولية النظام»، أو عـلى نتائـج «سوء الإدارة»، أو على «العالم الجائع بـرمته»؟ ففي الـوقت الذي وافقنـا معه ان يكون السكران صورة بلاغية للكـلام يتوجب علينا كذلك ان نبدأ بـاعتباره مـوقفاً ايـديولـوجياً. إن سيميـاء الإخـراج هي في الاسـاس سيميـاء لإنشـاء الأيديولوجيات.

جميـع هذه الأشيـاء وهذه الآليـة البلاغيـة المعقـدة اصبحت ممكنة بحكم أننا لا ننـظر إلى جسد الإنسـان وقد وهبته الطبيعية بعض الميزات وحسب ـ إننا ننـظر إلى جسـد الانسان واقفـاً متحركـاً في فضـاء مـادي. فالجسد ما كان ليترنّح لو لم يكن هنالك مكان يحيط به ويـوجهه ـ إلى فـوق وتحت والى اليمـين واليسـار، إلى النهوض والقعود. فما إن يجتمع جسـدان أو أكثر حتى يؤسس المكان إمكانيـة اشتراكهـما في معنى «البون»[33] أو المسافة التي تفصل بينهما. هكـذا نرى كيف تـرجع مسائل الإخراج إلى مسائـل لظواهـر سيميائيـة كثيرة، «كـالبـونيـة» Proxemics (سيميـاء البـون)، أو «الكينزياء» Kinesics (سيمياء الايماءة وحركة الجسـد) فندرك بذلـك ان الثوابت السيميـائية نفسهـا يمكن ان تصلح لسيميـاء المسرح والسينما والهندسـة المعـمارية والرسم والنحت.

فمن الميـزة الخاصـة للظاهرة المسرحيـة وصلنـا إلى مسـائل السيميـاء العامـة. وبرغم ذلـك فقد أضـاف المسرح مقـومات تميـزه عن سائر أشكال الفن وتصله حتماً بتفاعـل المحادثـة في الحياة اليـومية ـ وعـلى سبيل المثال، فالجمهور الذي يشاهد السكـران يستطيـع ان يضحك ويستطيـع ان يشتمه ويستـطيع هـو بدوره أن يقـوم برد فعـل على رد فعـل الجمهـور. فـالـرسـائـل المسرحيـة تقـوم أيضـاً عـلى أســاس «فعـل مــرتـد» Feedback نشـأ من نقطة انطلاق الرسائل نفسها.

هكذا تبين من خلال هذا المدخل التحليلي الموجـز أن العرض المسرحي له سيمياؤه الخاصة وله مقـوماتـه المميـزة. جسد بشري لـه خواص تعـرف بـالاتفـاق، تحيط به أو تدعمـه مجموعـة موضـوعات تتصـل به في مكـان مادي، يقـوم مقام شيء مـا غيره تجـاه رد فعل جمهـور. ولهذا الغـرض فقد جـرى تأطـيره من خلال موقف إنشائي أقام ما كان قد جرى اختياره كعـلامة. ومنذ هذه اللحظة وصاعداً، يكون الستار قد ارتفـع. ومنـذ هـذه اللحـظة وصـاعـداً، يمكن لأي شيء أن يحــدث ـ «أو ديبــوس» ينصت لآخـر شريط سجله «كراپ» Krapp، و«غودو» يلتقي «المغنيـة الصلعاء»، و«طـرطـوف» يمـوت فـوق قـبر «جـوليـيت»، ويمكن

«للسيد» أن يقذف «غادة الكاميليا» بكعكعة قشدة. ولكن العرض المسرحي كان قد بدأ قبل ذلك - يوم كان ابن رشد ينظر خلسة إلى ذلك الصبي وهو يقول: «أنا هو المؤذن».

مصطلحات سيمياء العرض المسرحي المعمول بها
انكليزي - فرنسي - عربي

A -

accessories	accessoires	لوازم
addresse	récepteur (destinatoire)	مرسل إليه
antonymy	antonymie	طباق (تضاد)
artificial sign	signe artificiel	علامة مصطنعة

B -

body position	position du corps	وضع الجسد

C -

Character	personnage	شخصية
category	catégorie	فئة
class	classe	صنف
code	code	دستور (أوكوده)
comedy	comédie	كوميديا
communication	communication	اتصال
connotation	connotation	دلالة تضمن
connote (to)	connoter	ضمّن
context	contexte	سياق
convention	convention	اتفاق
conventional	conventionel	اتفاقي

D -

deep structure	structure profonde	بنية عميقة
denotation	dénotation	دلالة حقيقية
discourse	discours	حديث
drama	théâtre dramatique	دراما
dramatic	dramatique	درامي

E -

emmetter	émetteur	مرسل
	énoncé	لفظ
	énonciation	تلفظ
equivalent	équivalent	متساوي
expression	expression	تعبير

F -

feed back	rétroaction	رجع فعل / فعل مرتد
fiction	fiction	تخيُّل
fictional	fictionel	تخيُّلي
frame	cadre	إطار
framing	encadrement	تأطير

G -

gesture	geste	إيماءة

H -

headdress		زي الرأس

I -

imitation	imitation	محاكاة
imperative	impératif	أمري
information	imformation	معلومة
intention	intention	قصد
intentionality	intentionnalité	قصدية
interaction	interaction	تفاعل
irony	ironie	تهكم

K -

kinesics	kinésique (la)	الكينزياء (علم حركة الجسد)

L -

linguistics	linguistique (la)	اللسانية
lighting	éclairage	إضاءة

M -

makeup	maquillage	ماكياج
member (of class)	membre (de classe)	فرد (من صنف)

message	message	رسالة
metalinguistic	métalinguistique	لساني ما ورائي
metonymy	métonymie	مجاز مرسل
mime	mime	الميمياء
mimicry	mimétisme	تقلب (تلون)
morpheme	morphème	أكلوم (وحدة صغرى للكلمة)
movement	mouvement	حركة

N -

natural (sign)	signe naturel	علامة طبيعية
narrative	narratif	روائي

O -

occurence	occurence	وقوع
ostension	ostension	إبانة

P -

pathic	pathique	تأثيري
performance	performance	عرض، أداء
perform (to)	performer	يؤدي، ينشيء
performative	performatif	إنشائي، أدائي
pertinence	pertinence	ملاءمة
phoneme	phonème	ألفوظ والجمع ألافيظ
plat form	estrade	منصة
possible	possible	ممكن الوجود
proxemics	proxémique (la)	البونية (علم البون: المسافة بين شيئين)

R -

reaction	réaction	رَدُّ فعل
refer back (to)	se référer	يرجع
veferential	référentiel	مرجعي
rule	règle	قاعدة

S -

scene	scène	مسرح
Scenography	Sconographie	سينوغرافية (علم وفن تأليف الفضاء للعرض)
semiosis	sémiosis	عملية دلالية
semiotic	sémiotique (sémiologique)	سيميائي

semiotics	sémiotique (sémiologique) (la)	السيمياء
sign	signe	علامة
sign-vehicle	signe-véhicule	حامل ـ علامة
signification	signification	دلالة
sound effects	effets sonores	مؤثرات صوتية
space	espace	مكان، فضاء،
symptom	symptôme	عارض
system	système	نسق

T -

theatre	théâtre	مسرح
Tragedy	tragédie	تراجيديا
transphrasing	transphrastique	عبر جملي (عبر الجمل)

U -

utterance		لفظ

V -

verbal	verbal	لفظي
visual	visuel	بصري

* استعنا لوضعها بالمراجع المختصة التالية:
- لسان العرب، ابن منظور.
- معجم المصطلحات العلمية، معهد الانماء العربي.
- «في الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي.
- علم الدلالة عند العرب، عادل فاخوري، دار الطليعة، بيروت 1985.

- Dictionnaire de linguistique, larousse.
- Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, par A.j. Greimas et J. Courtés Hachette 1979.
- Dictionnaire des arts du spectale par Cécile Géteau. Dunod Paris 1970.

الحواشي

(1) جاءت الرواية على لسان Georges Luis Borgès كما ذكر أمبرتو ايكو نفسه في مقال آخر عنوانه «Paramètres de la Semiologie théâtrale» ص 33 في: Sémiologie de la représéntation, André Helbo, PUF Buxelles 1975.

(2) وهذا ما فعله ابن رشد في تلخيصه لـ«كتاب الشعر» لأرسطو، إذ اقتصر تفسيره لفن الشعر على أساس الشعر عند العرب وأغفل كل ما يتعلق بفن الشعر الدرامي ولا سيما مقومات العرض (الجوقة، الممثلون، السينوغرافية).

(3) سوف نستخدم كلمة «مسرح» للدلالة على أ) المسرح كلغة عرض تقليدية مميزة، ب) المسرح كعمارة معدة لذلك الغرض، ج) المسرح كمكان يشغله المؤدون مقابل القاعة التي يشغلها الجمهور، ويرادف في هذا المعنى الأخير كلمة Scène الاغريقية الاصل في الانكليزية والفرنسية وغيرها من مشتقات اللاتينية.

(4) «الأدب والعرض»، بالفرنسية في الأصل.

(5) التشديد على كلمة العرض المسرحي theatratical performance بدل كلمة «مسرح» theatre تشديد حديث على أولوية العرض الفعلي بالنسبة الى النص المكتوب.

(6) «Son et Lumière» إشارة الى عروض الضوء والصوت التي شاعت في الستينات انطلاقاً من فرنسا (الموسيقى Xenakis)، وعرفتها «مهرجانات بعلبك» ـ لبنان قبل 1975.

(7) إشارة الى إغفال اللائحة لأنساق أخرى كالصورة الفوتوغرافية والصورة المتحركة السينمائية والالكترونية. وفي الاتجاه نفسه يمكننا ان نضيف «خيال الظل».

راجع جدول «تاديوز كاوزان» مفصلاً في:

Drama Review. T 72.

(8) بالفرنسية في الأصل، وذلك على أهمية دلالتها الحرفية: وضع على المسرح، أو «الإخراج» في المصطلح العربي..

(9) «Deep structure» وهي في قواعد اللسانية التحويلية تنظيم للجملة على المستوى المجرد وقبل حصول أية عملية تحويل (هنا النص المكتوب قبل تحويله في عملية إخراجه).

(10) إشارة إلى كتاب:

Souriau, Etienne (1950) «Les deux cents mille situations dramatiques Paris. Flammation.

وفيه يدرس سوريو (كما فعل پروپ Propp مع الحكايات) مورفولوجية المواقف الدرامية ويتوصل الى «ستة أدوار» أو شخصيات أساسية يمكن أن تطبق على جميع أنواع الدراما وهي رموز فلكية:

1 ـ الأسد، أو قوة الموضوع في الدراما.

2 ـ الشمس التي تمثل القيم المميزة التي يشعر بها الأسد.

3 ـ الأرض التي تستقبل الشمس التي يشعر بها الأسد.

4 ـ مارس، أو خصم الأسد.

5 ـ الميزان، أو حكم الموقف.

6 ـ القمر، أو المساعد في تقوية أي من الادوار الخمسة السالفة.

عن «كير إيلام» Keir Elam، ص. 127.

The Semiotics of theatre and drama, General editor, Terence Hawkes.

(11) في كتابه «في الشعر».

(12) Phonemes، والمفرد ألفوظ، أو الوحدة اللفظية الأصغر الخالية من أي معنى في سياق الكلام، وهو على وزن أفعول مثل «أنبوب» و«أنشودة».

(13) قصة الفرنسي perrault «Le petit chaperon rouge».

(14) «Paradise Lost » للشاعر الانكليزي «جون ملتون».

(15) إشارة إلى دراسة سيميائية صدرت بهذا العنوان بالفرنسية:

J.L. Schefer (1969), Scénographies d'un tableau. Ed. Seuil.

والسينوغرافية هي في هذا المعنى دراسة أشكال التعبير السينوغرافية المسرحية في اللوحة المرسومة.

(16) مهندس معماري - ايطاليا النهضة.

(17) موقع أثري ميغاليتي في بريطانيا.

(18) معبد أكروبوليس الأغريقي - اثينا.

(19) الإبانة، Ostension من اللاتينية والفعل Ostendere أبان الشيء وفرجه. وفي هذا المعنى تحدث المناطقة العرب (التهانـوي) عن «التعريف بالمثال» وهو عملية تعريف كليّ ما بالإشارة الى فرد أو مجموعة جزئية مندرجين تحتها... فالقاعدتان: «الإنسـان هو مثل زيد» و«الإنسـان هو مثل الرومي» هما من صنف التعريف بالمثال. عن:
عادل فاخوري، منطق العرب، دار الطليعة. بيروت 1981. ص. 49-50.

(20) Code أو الدستور، وهو نسق الاشارات Signats أو العلامات Signs أو الرموز Symbols، التي يضعهـا اتفاق مـا مسبّق يفرض تمثيل ونقل المعلومة information من المرسل إلى المرسل إليه (نظرية الاتصال).

(21) نسبة الى الايقونوغرافية: دراسة اشكال التمثيل المصوّرة في موضوع ما.

(22) «Frama analysis»، عنوان كتاب «لغوفمن».

(23) «L'humanité»، جريدة يومية يصدرها الحزب الشيوعي الفرنسي.

(24) «No thing» وهي رد «كورديليا» السلبي في مشهد «اختبار الحب» من الفصل الأول لمسرحية «الملك لير» لشكسبير.

(25) بـالفرنسيـة في الاصل وهي «فـاعل التلفظ» (فعـل فردي لاستخـدام اللغة). وفـاعل اللفظ (نتيجـة للأول وفعـل خلق للفاعـل المتلكم). عن

Dictionnaire de Linguistique - Larousse.

(26) بالفرنسية في الأصل: «من يتكلم؟».

(27) لنتذكر «اذا» الشرطية التي جعلها «ستانسلافسكي» شرطاً وإعلاناً ضمنياً يسمح للممثل بأن يتعين ذاتيـاً في الدور: «إذا كنت أنـا هملت.. فماذا».. ولنتذكر رد «برشت» على هذه المسافة فيما سماه «بالتقريب» أو المسافة بين الممثل والدور.

(28) إلا في حال فشل الممثل في المحافظة على التصديق أو إذا أراد ذلك عن قصد ليكذب ما يقوم به (المسافـة - برشـت)، وقـد يتوخى من ذلك «فعلاً مرتداً» من نوع خاص.

(29) بطل رواية «الاحمر والاسود» لستاندال.

(30) عنوان وبطل رواية تشارلز وكنز.

(31) أبطال رواية «الدكتور فاوست».

(32) Peter Bogatyness (1938). (ترجمة فرنسية). les signes du théâtre Poétique, 8 (1971)

ترجم هذا البحث رئيف كرم خصيصاً لمجلة «الفكر العربي»